



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Pérez León, Dermis
Ciro Beltrán: Hacia una pintura del silencio
Atenea, núm. 488, segundo semestre, 2003, pp. 185-208
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32848810>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CIRO BELTRÁN: HACIA UNA PINTURA DEL SILENCIO

DERMIS PÉREZ LEÓN*

En su pintura abstracta convergen dos tipos de tradiciones –la geométrica y la expresionista– pero contaminadas entre sí: una interfiere a la otra, la doblega o la apoya en su relación entre planos, figura/fondo o forma/mancha.

... el desarrollo de la pintura de Beltrán... ha sido la de una relación de oposiciones. Esta relación se ha dado entre imágenes abstractas “puras” y otra figurativa; entre la geometría y el orden y el aparente caos de la mancha; entre la línea del contorno del dibujo y la suavidad y sutileza de las atmósferas creadas por las veladuras de color; entre el empaste, el uso de la arena para crear texturas y la mancha libre y difuminada; entre la radiante paleta de los rojos, amarillos, naranjas y la opacidad de los grises, los verdes azufrados o olivos, el negro y el blanco¹.

EN UN TEXTO anterior aparecido en la revista *Art Nexus*, en el año 2002, escribí varias frases sobre la pintura de Ciro Beltrán que resultan relevantes en el momento de analizar su obra retrospectivamente. Una se refería a la convergencia de dos tipos de tradiciones de pintura abstracta en su obra y la otra a esa permanente búsqueda en su pintura resuelta sobre la base de una relación de oposiciones. La primera se fundamenta en las influencias definitivas sobre su obra durante los años formativos de los 80, las cuales se hacen evidentes en la estructura y composición de

*Curadora y crítico independiente residente en Düsseldorf. Master en Estudios Curatoriales y Arte Contemporáneo del Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York y Licenciatura en Historia del Arte, Universidad de la Habana, Cuba.

¹Pérez-León, Dermis, “Ciro Beltrán”, en *Art Nexus* Nº 47, Vol. I, 2003, pp. 138-139.

su obra basadas en la tensión de la geometría y la mancha expresionista. La otra afirmación, que tiene que ver con la primera, se sostiene sobre una percepción formal de su obra, que sin embargo requiere de una respuesta mucho más compleja y una investigación mucho más profunda en las ideas filosóficas de Beltrán sobre la pintura y su percepción del entorno.

En esas pesquisas casi detectivescas encontré que no existía un texto en el cual podría sostener el argumento que me he fabricado a lo largo de estas líneas. Me sorprendió que, en estos años de la extensa y prolífica carrera de Beltrán, no hubiese una crítica que analizase su obra en profundidad, excepto un breve texto del crítico de arte Gaspar Galaz en 1989. He tenido que rastrear crónicas sociales, entrevistas y alguna que otra cita al artista en diarios y revistas nacionales para poder construir su carrera en los años 80 y 90. Tal vez estas omisiones coincidan con un período de ausencia de diálogo crítico –no ideológico o político– en el ámbito cultural chileno. Quizás se deban al desinterés por parte de los críticos en destacar una vertiente del arte en Chile que no sostenía formalmente el debate posterior de las tendencias que internacionalmente serían reconocidas como el arte postconceptual y politizante de artistas como Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y sus seguidores. En todo caso, las discusiones no las podemos seguir centrando entre tradición pictórica y vanguardismo crítico, como sucede en muchos rincones de Latinomérica

Y para este texto es fundamental señalar que en el caso de Beltrán estas experiencias “postconceptuales” están presentes en su manera de pensar la pintura. Crear un puente entre una tradición pictórica presente en la escuela de la Universidad de Chile, la libertad en el tratamiento de la obra del expresionismo abstracto, las provocativas experiencias del performance, el conceptualismo en los años 60 y 70 en los Estados Unidos y con posterioridad el arte alemán de esas mismas décadas (que luego fueron recepcionados como la generación de los 80) fueron sin duda la base de la obra de Beltrán. ¿Sería raro mencionar en un escrito académico que un artista decide dedicarse a la pintura luego de ver un documental sobre la libertad y experimentación del arte americano en las décadas 60 y 70 e impresionándose con esos conceptos de “creación” iría al taller de pintura y desabolladura de su padre y empezaría a mezclar pintura y a “embarrar” la superficie de pedazos de planchas de pizarreño? Y luego, después de luchar entre el deseo de sus padres de verlo como abogado y su decisión de ser artista, decidir por lo último². Estos, sin duda, fueron gestos definitorios en la actitud de Beltrán ante su formación académica como artista y su negativa a seguir la enseñanza tradicional de aprender a dibujar la consabida manzana o el atractivo cuerpo de una modelo. Para Beltrán, el problema de pensar la fisicalidad matérica de la pintura y el color como universo independiente fue el centro y eje de su aprendizaje.

²Información basada en conversaciones con Ciro Beltrán en Düsseldorf, agosto 2003.

Como he señalado, ubicar el periodo de formación artística de Beltrán dentro del contexto artístico chileno se ha basado en algunas pistas en las cuales no me siento del todo conforme. Resulta demasiado sencillo, aunque suene complicado por la terminología, aceptar esos cerrados caminos de definiciones del crítico Justo Pastor Mellado en su intento de conceptualizar el *campo plástico* chileno. Basándose en la idea de las *transferencias informativas*, Mellado legitima históricamente una línea artística que él califica dentro de lo que se llamarían el arte de la huella, dividido en dos clasificaciones: la del signo y el gesto de José Balmes y el arte de la excavación y la fotomecánica de Eugenio Dittborn. Ambas conducirán hacia un artista bastante referido por Mellado: Gonzalo Díaz³. La impronta dejada por José Balmes y el Grupo Signo en la Universidad de Chile siguió su existencia paralela a las otras tendencias que rivalizaban en la década de los 80, posterior al golpe militar del 1973: las oficialistas surrealizantes dentro de la enseñanza universitaria y la conceptual y crítica al margen de la academia. Digamos que justo es en esta década de los 80 donde, según Mellado, entra en Chile la pintura neoexpresionista como un referente contrario a las dos clasificaciones anteriores del signo y la huella. Habría que decir además que la Universidad de Chile contaba con profesores como Gonzalo Díaz y Rodolfo Opazo, mientras que, fuera de los predios universitarios, los ex-alumnos Samy Benmayor y Bororo influenciaban a una generación de artistas con la referencia a la pintura de Roberto Matta. Es en este contexto donde ubico el desarrollo inicial del artista Ciro Beltrán.

Como referí anteriormente, la negativa de aprender pintura dentro de los moldes académicos sería fundamental en la manera en que Beltrán asumió la pintura. Pintura industrial como el esmalte aplicados sobre el papel fueron sus primeras experimentaciones en la búsqueda de aquellos colores que expresaran simbólicamente su propia naturaleza: la calidez o la frialdad. Luego, llegó el dibujo y la línea sobre un fondo de formas abstractas. El dibujo como unidad y centro de la composición o el dibujo oponiéndose a la mancha libre. Pero también el dibujo interfiriendo el tejido de la pintura, saliendo de ella y entremezclándose en distintos planos pictóricos.

Su experiencia social de pertenecer a grupos pacifistas y ecologistas como el Instituto de Ecología Política, su “rayado” de muros públicos y los primeros viajes fuera de Chile abrirían un camino de experiencias fuera del am-

³Estas terminologías que el crítico Pastor Mellado define son insistentemente repetidas y sistematizadas en los siguientes textos consultados: “Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo”, en: “Chile. Antología de la poesía contemporánea con una mirada al arte actual”, revista *Litoral*, S.A. Torremolinos, Málaga, 1999, pp. 255-265; “La novela chilena de José Balmes”, en *Balmes. Viaje a la pintura* (catálogo), Gonzalo Badal, Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, marzo de 1995, pp. 249-258; “La faena del texto” en: *Unidos en la gloria y la muerte Gonzalo Díaz* (catálogo), Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, diciembre 1997, pp. 19-38.

biente universitario. En Vancouver, Beltrán encontrará los graffitis de un artista en la calle que lo motivará con posterioridad a intervenir el Muro de los Leones entre 1986-1998 y otros en distintas partes de la ciudad y el recinto universitario. Y su primera exhibición significante en Chile *Por el curso del agua* en Espaciocal mostrará una pintura de paisajes simbólicos en una simbiosis de naturaleza-color. Su acción será más radical cuando en 1989 en la exhibición *El glorioso día que me besaste*, donde presentó pinturas e instalaciones, entregó al público árboles nativos chilenos –boldos, pimientos, peumos y quillayes– para estimular una conciencia ecologista y la plantación de árboles en casas y barrios.

El Muro de los Leones con sus dibujos de gruesas líneas negras, grafías “rellenas” de color de tierra oscura como de barro o amarilla, crearán un mundo de figuras geometrizantes y de animales arcaicos (Figura 1). Las figuras eran un compendio o *bestiario* que sugerían más la huella de petroglifos en el contexto urbano que graffitis. Ellas construirán una estructura visual de la cual su pintura volverá una y otra vez (Figura 2).

El muro con sus accidentes y texturas incorporadas al dibujo se repetirá sensiblemente en esa insistencia arqueologizante de su pintura posterior, en el uso de la arena para crear superficies texturantes, la superposición de planos, las veladuras y los rayados. *El Muro de los Leones* llevará a Beltrán a su inclusión en la muestra de arte chileno *Cirugía Plástica* presentada en Berlín durante el año de 1989. Aquí el muro fue sustituido por una tela de 14 metros que llenó con sus dibujos caligráficos de gruesas líneas negras presentando las figuras estilizadas de animales.

A este mundo visual se sumaría la importancia de la palabra poética. En 1987 Beltrán publicaría su primer libro de poesía, *The Yellow Yuyo*. Más que libro fue un *objeto* lleno de imágenes y figuras como de graffiti; mezcla de poema visual y “rayado” sobre papel de fotocopia. El libro, hecho a mano con un dibujo original en cada una de las portadas, circuló limitadamente (75 ejemplares) primero por librerías y círculos universitarios. El impacto que tuvo por su inusual presentación y uso de la fotocopia como recurso expresivo y material poético llevó a Beltrán a re-editar 200 copias más. El libro se convirtió en un material de referencia en aquellos años de cambios y movilización social. También en esos años, 1987-1992, Beltrán organiza en la Universidad de Chile una publicación poético-literaria-visual: *La Preciosa Nativa*⁴.

⁴La *Preciosa Nativa*, periódico poético-literario-visual, surge en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, después de las elecciones del centro de alumnos, en el año 1987. La llamada Lista Alternativa publica al final del proceso electoral la *Carta Alter-Nativa* como una declaración. Posteriormente, esta publicación será la referencia al nombre *La Preciosa Nativa*, cuyo núcleo básico editorial lo formarían Ciro Beltrán, Hans Braumüller y Rony Gulle. La publicación invitaba a participar sin restricciones ni censuras a todos los que quisiesen, y sus colaboradores fueron numerosos. En esos años fueron publicados 10 números, que fueron distribuidos en librerías y el circuito universitario.

The Yellow Yuyo podía ser definido usando las mismas palabras que Gaspar Galaz escribiera para la exhibición *El glorioso día que me besaste* al referirse al dibujo y el color en la obra de Beltrán. En el texto, Galaz describe al dibujo como elemento determinante en la organización de la superficie; el dibujo es como un trazo o huella, significante, escritura o lenguaje. El color es materia, luz y sombra; es contenido a la vez que relleno entre las líneas del dibujo⁵. Pero no es sino en su libro posterior, *Cartas de navegación y referencia*, en 1990, donde esta síntesis está mejor lograda, no sólo a nivel poético sino plástico. Finalmente, los grafismos del *Muro de los Leones* se mezclan con la palabra y, ésta a su vez, nos devuelve una imagen visual.

Por el curso del agua fue la primera exhibición importante de Beltrán en Chile en 1989. Por vez primera encontraremos una síntesis en su trabajo definitoria para la pintura posterior de la década de los 90. Es cuando el dibujo se transforma en las formas estilizadas de la arquitectura de los templos trabajados sobre fondos de color (por lo general monocromáticos) de rojos encendidos, amarillos, verdes y naranjas. El uso del color tiene aquí un valor de equilibrio entre los primarios y los complementarios. La línea construye planos geometrizantes de estructuras arcaicas, en perspectiva, superponiéndose a un paisaje inventado o incluyéndolo (Figuras 3 y 4). Una arquitectura imaginada, existente en la memoria de los tiempos, una perfección geométrica que contiene la geografía que se visualiza imponente desde cualquier punto de la ciudad de Santiago: la Cordillera de los Andes y en la lejanía, la presencia tormentosa del Océano Pacífico. El agua contenida por el estático templo es un elemento de trascendencia espiritual. Es del paisaje su presencia más palpable. Su luminosidad y fluidez contrasta con la fijación de la línea en su trazado grueso y marcado de las formas arquitectónicas. El agua es el color que corre fluyente entre las arcadas y columnas rígidas del templo y el paisaje estructurado de la montaña. El templo es la casa pero en su sentido sagrado; es el resguardo erigido sobre la tierra, es el lugar de descanso y la meditación que sin embargo guarda a la naturaleza misma.

De estas obras de imágenes visuales reconocibles por el uso de la perspectiva en el juego de planos y líneas, José Balmes diría: "Nos propone espacios donde se desarrollan en encadenamiento automático, grafismos plenos de significación y enigmas; a través de un arte hecho de complejidades y de síntesis"⁶. Existe una síntesis no solamente en la relación del dibujo con la pintura y el paisaje, sino además en la asimilación de la obra de otros artistas como Bororo. Sutilmente observamos (en la Figura 5) la influencia de Bororo en el trazado de la línea dentro del tejido de la pintura, la mancha y el intrincado dibujo que pareciera salirse del uno dentro del otro. También

⁵Galaz, Gaspar, referencia al texto aparecido en catálogo *El glorioso día que me besaste*, Galería Enrico Bucci, 1989.

⁶Balmes, José, Ibid.

en cierto chorreado del color y las atmósferas creadas encontramos a Samy Benmayor. Sin embargo, la centralidad de la composición de Beltrán, la cierta rigidez de la línea gruesa del dibujo y el uso más puro del color iba haciendo a su obra más personal.

La presencia de la arquitectura en planos de perspectiva y su sentido simbólico tienen un referente en la obra de Anselm Kiefer durante los 80. De la arquitectura fascista interpretada por Kiefer y el misterio de sus atmósferas, Beltrán tomará la manera de trabajar los espacios imaginarios de sus estructuras arquitectónicas. Los templos de Beltrán no tendrán el sentido de revisión histórica de Kiefer, tampoco tomará esas atmósferas enrarecidas del pintor alemán, sino que sus templos se alzarán en superficies de colores brillantes y su simbología responderá a ideas filosóficas particulares.

De las arquitecturas saldrán posteriormente formas antropomórficas que, al igual que su bestiario del *Muro de los Leones*, parecerán ser figuras arcaicas de petroglifos. Las mismas arquitecturas parecieran antropomorfizarse en geometrías corporales, en máscaras y rostros que se perfilaban en los ángulos y perspectivas de las columnas o frontispicios de los templos (como en las Figuras 6 y 7). Las estructuras arquitectónicas se hicieron menos realistas y devinieron en síntesis geométricas de sus formas iniciales, unidas a estas apariencias de máscaras-rostros. Beltrán unía dos motivos formales dentro de su obra que habían estado separados por el soporte: uno en la pintura. El otro en el muro, la geometría de los templos y las formas antropomórficas que anteriormente se limitaron a animales. Tendría que esperar hasta 1995 para que la crítica comentara sobre estas figuras geométricas-arcaizantes, cuando Beltrán presentó un grupo de obras centradas en los motivos de los rostros-máscaras en su exhibición *Espíritu de las Formas* en la Galería Praxis. En realidad, esta investigación había comenzado en 1991 y fue una consecuencia de su trabajo sobre el muro y su reflexión alrededor de la geometrización y estilización de las formas.

Si bien Beltrán no se había aventurado antes hacia una figuración o trabajo con el cuerpo humano, fueron estas obras únicas, que alcanzarían su desarrollo cumbre y terminarían en 1995, su excepción. Aún así, había una voluntad de reducir y estilizar el mismo referente hasta llegar a la abstracción geométrica de su forma. Las formas arquitectónicas siguieron presentes. Más aún, diría que es la geometría detrás de estas construcciones que guían e interesan al artista formalmente. Máscaras africanas en su taller, algunas referencias a la cerámica o tal vez ese mismo arcaísmo presente en la cultura suramericana y la obra de Jean-Michel Basquiat le inspirarían. Pero su conexión e interés aquí no es sólo formal sino también metáfisico; es esa unidad entre la obra humana perfecta: la arquitectura de los templos y la concepción de la geometría, valores del pensamiento abstracto y simbólico del hombre.

Buscando la síntesis en su pintura, paralelamente a la aparición de sus arquitecturas-máscaras, Beltrán comenzará a dividir la superficie en planos delimitados como cuadrantes. De los templos vacíos-contenedores de superficies líquidas deviene la separación y división rectangular o ajedrezada de la serie de *Catálogos de Paisajes*. En cada partición Beltrán centra un motivo diferente o el mismo en múltiples variantes. Superficies de síntesis en las cuales hace un compendio de formas trabajadas hasta entonces. En ese inventario-síntesis dibuja las ya conocidas arquitecturas y las primeras figuras humanas geometrizantes sobre fondos monocromos o con dos o tres tonos de colores complementarios (como en la Figura 8). Seguirán siendo los amarillos, los rojos, los naranjas, los verdes y azules sus colores preferidos para realzar el dibujo-forma. Esta serie seguirá trabajándola durante todos estos años de carrera como forma de compendio, de resumen y búsqueda.

Las superficies texturadas de los muros intervenidos anteriormente pasan a las telas en forma de superficies empastadas con arena. En su primera exhibición de la Galería Praxis, Beltrán introduce la materia. Las formas arquitectónicas se hacen más estilizadas y menos referenciales. Hay un juego de perspectivas en las líneas de sus dibujos en función de sugerir la existencia de una estructura más que enunciar la figura de un templo (Figura 9). Las formas geometrizantes devienen en prismas, cubos, cuadrados sobre el espacio de la superficie pictórica que se ha bidimensionalizado aún más. De los cursos del agua a la expansión de la mancha, el color y la textura. La línea del dibujo es menos gruesa; los efectos son más ópticos con la textura y el dibujo de planos en el espacio. El interior de la arquitectura deviene paisaje, mientras que las formas externas se hacen planos de superficie. *Es la construcción arquitectónica en un plano ideal*, mencionaba Beltrán en una entrevista⁷.

En esa misma entrevista Beltrán insiste en la naturaleza simbólica y el valor trascendente de los elementos usados como el agua. Más aún, estas ideas sobrepasaban lo formal y permeaban también la conceptualización del color al sustituir la teoría fenomenológica de los primarios y secundarios de Newton por una moral y trascendente de Goethe basada en valores contrarios: la *luz* del amarillo y la *oscuridad* del azul. Los colores predominantes siguen siendo el intenso amarillo y rojo, los tonos de azul y los verdes. Era como si buscara representar con color los cuatro elementos: el fuego, la tierra, el agua y el aire.

¿Dónde podríamos ubicar entonces la obra de Beltrán en el contexto del arte chileno en 1993? El mismo artista plantea ser un puente entre las ten-

⁷Beltrán, Ciro, "Vertientes y templos ideales", entrevista con Ana María Risco, *La Nación*, 2 de febrero del 1993.

dencias contrarias en ese momento de Bororo, Benmayor, Domínguez y el arte conceptual de Dittborn y Díaz, este último su profesor en la Universidad de Chile, el cual no vería en Beltrán a uno de sus seguidores. Lo percibo como un artista que buscaba esa síntesis y cuya postura filosófica lo aislabía de las controversias del momento, al mismo tiempo que lo situaba como una figura aparte del arte chileno, más conocido en el exterior con posterioridad.

Su reafirmación como artista independiente vendría después, luego de un largo viaje por Europa en 1993, a raíz de un premio que le facilitaba un pasaje a New York de ida y vuelta. Francia, Italia y por último Berlín le permitirían salirse del contexto chileno y de la "muralla" de los Andes. El resultado de ese viaje fue uno de sus mejores libros de poesía: *Inundaciones* y su decisión de regresar a Alemania luego de siete meses de vivir en una casa tomada convertida en centro cultural, el Tacheles de Berlín⁸.

Su color cambiaría en tonalidades; "pasa de los colores radiantes casi caribeños usados en Chile a la reducida paleta de la opacidad del gris, los tonos del café y el negro"⁹. Otras materias como la paja y tierra se incorporan a la superficie de los cuadros. Las figuras-máscaras vuelven a aparecer, pero esta vez con un carácter simbólico muy fuerte y hasta premonitorio. Mezcla de geometrías de remanentes de los templos, grafías del *Muro de los Leones*, y rostros geométricos van haciendo la iconografía de esos años del 94 y 95.

Los Espíritus de la Forma dominan temporalmente esta etapa de fuertes cambios en la vida de Beltrán cuando respectivamente pierde a su padre y nace su hija Clara. En la Galería Praxis presenta finalmente la serie de las máscaras en 1995, la cual es prácticamente única en su carrera. Lo que Beltrán se referiría como la serie de Olmué, por terminarla durante su residencia allí, muestra finalmente toda una iconografía simbólica de rostros-máscaras y valores numéricos. La pintura y el color devienen elementos trascendentales y simbólicos: amarillo-expansivo, rojo-activador, azul y verde-curativo.

La superficie pictórica sería el sitio donde expresar otro nivel de conciencia: imágenes que aparecen entre el sueño y lo cotidiano. Destacándose sobre fuertes planos de color, los rostros-estructuras geometrizantes adquieren un valor de resonancia mística: se convierten en íconos, no sólo por su significado sino por su obvia referencia religiosa. Beltrán usa la numerología en un sentido místico con la presencia de la trilogía cristiana y el uso de arquetipos como la llama purificadora. Las líneas de los rostros se superpo-

⁸Con la caída del muro en Berlín muchas casas y edificios abandonados fueron ocupados por jóvenes que organizaron diferentes proyectos culturales. Tacheles fue el más grande de ellos y uno de los que todavía permanecen.

⁹Pérez-León, Dermis, Ibid, p. 139.

nen unas sobre otras en perspectivas profundas, conteniendo un rostro sobre el otro como el agua trascendente de los templos (Figura 10). El valor metáfisico de su pintura lo expresa en una entrevista con la pregunta de si el público entiende el “valor agregado” de sus cuadros. La respuesta de Beltrán no deja lugar a dudas: “Yo soy el mediador que plasma elementos universales para el resto”¹⁰.

Luego de la exhibición parte por segunda vez a Alemania, donde permanecerá hasta finales de 1996. A partir de 1997 y 1998 Beltrán divide su tiempo entre Chile y Alemania. La Kunstakademie de Düsseldorf, donde todavía se respiraba la presencia de Joseph Beuys, lo había aceptado en 1995 como alumno del profesor Konrad Klapheck. La influencia del arte alemán en su obra de comienzos de los 90 se hace más palpable a partir de 1997 en el uso de los colores aunque su iconografía estaría definida y sería identificable.

Durante estos años sus obras son como arqueologías de formas trabajadas durante toda la década de los 90. Los fondos se convierten en palimpsestos enriquecidos por motivos característicos de su pintura totalmente depurados y estilizados. La experiencia de dos mundos visuales paralelos presentes en el color (la escuela chilena y los llamados “Nuevos Salvajes” alemanes) se van mezclando hasta crear esa unidad y síntesis de las pinturas realizadas entre los años 1997 y 1998 (Figuras 11 y 12). El pintor dirá en una entrevista, a propósito de su muestra *El susurro del camaleón* en la Galería Caballo Verde:

Lo que he estado desarrollando es cada vez más abstracto y sale a partir de mi propio trabajo. Ese avanzar en mi obra es como si pintara siempre el mismo cuadro. Y la cantidad de cuadros que voy agregando es como ir metiéndose cada vez más adentro de la forma. Es como un trabajo que se entromete más al interior de sí mismo, que va más hacia el silencio, que va más hacia una forma que te resuena o vive internamente en un lugar que trata de ser carente de situaciones externas¹¹.

Aparecerán formas cada vez más abstractas de motivos de templos, paisajes y máscaras hasta llegar a una geometría en expansión. Estas estructuras romperán la rigidez de la línea y luego se quebrarán haciéndose curva, construyendo formas que no tienen un referente directo de la realidad. Las imágenes se desarrollarán dentro de su propia lógica, en la realidad misma de la pintura.

Recurrentes son las ideas del artista cuando insiste en la naturaleza de estas formas, cuando las imagina en movimiento interno perpetuo. La pintura es siempre una manera de meditación, de crecimiento espiritual y sen-

¹⁰Beltrán, Ciro, entrevista realizada por Gloria Muler, “Y apareció el hombre”, en “Vivienda y Decoración”, suplemento del diario *El Mercurio*, 22 de abril de 1995, p. 36.

¹¹Beltrán, Ciro, en entrevista-artículo “Hacia un lenguaje silencioso”, de Ximena Cortés Oñate, en diario *El Sur*, 1998.

sible del espíritu. Desde luego, visualmente, sin tomar en cuenta lo importante que es para Beltrán la naturaleza de sus ideas, seguirá viéndose como “constante... los dibujos de formas estructurales que sugieren abstracciones de arquitecturas como evocadas por el recuerdo, o formas orgánicas flotando sobre masas de color”¹² (Figura 13). Pero están los títulos que le irá dando a sus exhibiciones para ratificar su interés filosófico en la pintura más allá de lo formal: *Innumeralis, The geöffnete sky* (2000) y *La presencia del silencio* (2002). A finales de los 90 la pintura de Beltrán adquiere una madurez en su investigación de la forma y el color que le permite seguir experimentando sobre los mismos motivos y formatos que había estado trabajando. Sus primeras incursiones en las “shape paintings” (pinturas-formas) provienen de 1994, cuando participó en la IV Bienal de Pintura de Cuenca, Ecuador. Desde entonces, la pintura se ha objetualizado y el soporte pasaría a ser parte de la superficie que se tridimensionaliza (Figuras 14 y 15). Estas experimentaciones las sigue expandiendo hacia otros campos plásticos como el escultórico.

Partiendo de la objetualización de la pintura y la adaptación al contexto alemán, Beltrán incluye la alfombra como material en su obra. El *spermüll*, fenómeno particular alemán, consiste en poner sobre la acera objetos, muebles y otros artefactos que no necesita¹³. De aquí surge la idea de trabajar con las alfombras usadas por otros, con los restos y huellas de la vida dejada sobre ellas. Sobre la marca de muebles, líquidos derramados y suciedad de los años, Beltrán superpone un dibujo elegante, abstracto, producto de una síntesis de las formas que caracterizan a su pintura. El dibujo se expandirá al frente y reverso, al soporte y dobleces de la alfombra (Figura 16). La superficie pictórica ha dejado de serlo para convertirse en un objeto intervenido, no un ready-made, pero sí algo que abandona la opticalidad bidimensional de la pintura (Figura 17). La alfombra podrá colgarse del techo, ponerse en el suelo o mirarla como un cuadro tradicional. Es pintura, pero tampoco ha dejado de ser alfombra.

Habrá una constante investigación en el color y la forma en su obra posterior de los comienzos del nuevo siglo que romperán nuevamente con las imágenes acumuladas como palimpsestos. Su pintura se expandirá en atmósferas y transparencias de manchas superpuestas, o planos cruzados como de ajedrez. Las superficies serán a veces cargadas de materia o flotarán las formas y dibujos en aguadas atmósfericas. El color traspasará al dibujo que perderá poco a poco su centralidad tan marcada y sus trazos negros y anchos. Sigue igual el contraste y el juego entre dibujo y mancha, entre colores

¹²Pérez-León, Dermis, *Ibid*, p. 139.

¹³Beltrán, Ciro, *Pintura sobre alfombra*, catálogo, Matko Ediciones Ltda., Santiago de Chile, junio 1998, p. 7.

fríos y cálidos, entre soporte y pintura. Letras aparecerán en algunas superficies como remanentes lingüísticos o esperanto de palabras que no tienen un idioma específico (Figura 18). La poesía acompañará a la pintura en sus títulos que nada tendrán que ver con la imagen pictórica¹⁴.

Y la pregunta vuelve a surgir: ¿Dónde podríamos ubicar al artista Ciro Beltrán luego de esta trayectoria? En el campo plástico chileno, el alemán o simplemente como una figura que se hizo independiente de ambos en su insistente búsqueda en el color, la forma y la trascendencia espiritual? Habría que esperar por una respuesta en los próximos años cuando veamos hacia dónde le conducirán sus nuevas investigaciones dentro del mundo visual que se sigue construyendo.

Düsseldorf, octubre, 2003



Ciro Beltrán

¹⁴En este párrafo he hecho alusión directa a algunos comentarios publicados en el artículo sobre la obra de Ciro Beltrán para *Art Nexus Magazine*.



Figura 1. *Muro de Los Leones*, tierra de color sobre muro, calle Los Leones entre Simón Bolívar y Sucre, ambos lados. Santiago de Chile. 1986-1998. Foto 1986.



Figura 2. *Muro de Los Leones*, tierra de color sobre muro, calle Los Leones entre Simón Bolívar y Sucre, ambos lados. Santiago de Chile. 1986-1998. Foto 1989.



Figura 3. *El templo interior*, acrílico sobre tela, 200 x 200 cm. 1990.



Figura 4. *Pretemplos*, pintura industrial sobre papel, 77 x 55 cm. 1989. Colección Isabel Klotz, Santiago de Chile.



Figura 5. *De los cursos del agua*, pintura industrial sobre papel, 77 x 55 cm. 1989.



Figura 6. *Animal-mueble*, acrílico sobre tela, 85 x 105 cm. 1991. Colección Alejandro Quiroga, Santiago de Chile.



Figura 7. *Hombre Boca de Coliseo*, acrílico sobre tela, 91 x 77 cm. 1991.

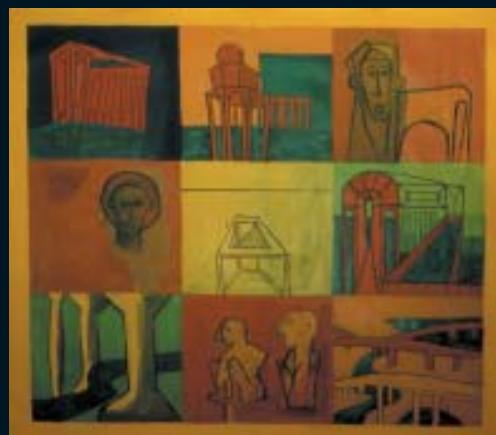


Figura 8. *Catálogo de paisaje*, acrílico sobre tela, 160 x 140 cm. 1992



Figura 9. *La silla roja II*, acrílico y arena sobre tela, 160 x 120 cm. 1992. Colección privada, Santiago de Chile.



Figura 10. *Los espíritus de la forma*, acrílico, arena y silicona sobre tela, 160 x 140 cm. 1995.

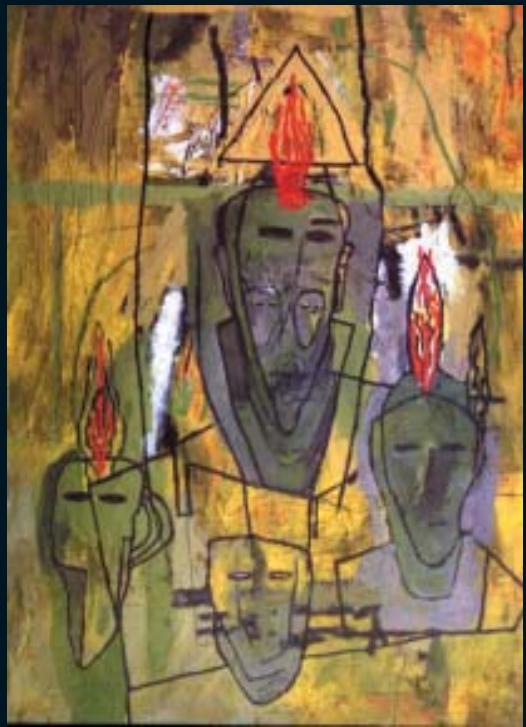


Figura 11. *Sin título*, acrílico sobre tela, 125 x 105 cm. 1997. T-9735.



Figura 12. *Sin título*, acrílico sobre tela, 125 x 105 cm. 1997. T-9752.

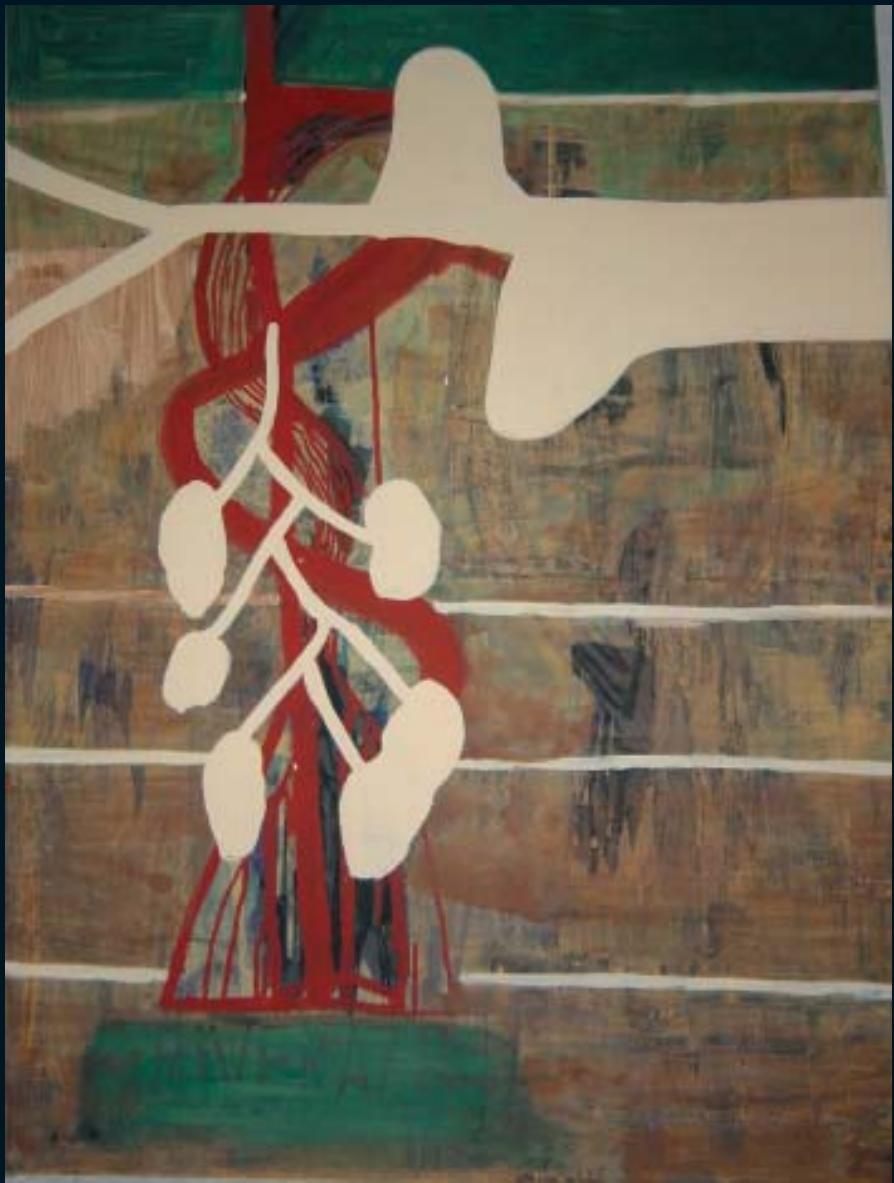


Figura 13. *Riverazo*, acrílico sobre tela, 200 x 160 cm. 1999. T-9951.



Figura 14. *Shape Painting*, acrílico y arena sobre tela, 200 x 200 cm. 1999-2000. T-0030.



Figura 15. *Shape Painting*, acrílico y arena sobre tela, 190 x 188. 1999-2000. T-0029.



Figura 16. *Pintura sobre alfombra N° 15* (reverso), acrílico, arena y madera sobre alfombra, 200 x 140 cm. 1997.



Figura 17. *Pintura sobre alfombra N° 24*, acrílico sobre alfombra, 300 x 190 cm. 2000
T-0006.



Figura 18. *Bariloche*, acrílico sobre tela, 200 x 160 cm. 1999. T-9953. Colección privada, Alemania.



Figura 19. *Una periferia circular*, acrilico sobre tela, 98 x 75 cm. 2002, T-0230.



Figura 20. *Posiciones paralelas*, acrílico sobre tela, 160 x 125, 2003. T-0317.